Das

Kloster S. Marco

in Florenz.

Ein kulturgeschichtliches Bild aus dem 15. Jahrhundert

von

Victor Schultze
Professor der Theologie.

Leipzig,
Verlag von Georg Böhme
1888.

Das Kloster S. Marco in Florenz.

Ein kulturgeschichtliches Bild aus dem 15. Jahrhundert

von

Victor Schultze
Professor der Theologie.

Leipzig,
Verlag von Georg Böhme
1888.

Meiner Frau.

Erstes Kapitel.

Die großen Mönchsorden des Mittelalters leben in dem Widerspruche der Weltflucht und der Weltoffenheit. Die Weltflucht ist das mönchische, die Weltoffenheit das christliche Lebensideal. Daher hat nicht jene, sondern diese dem Mönchtum seine geschichtliche Bedeutung gegeben. Der Askese der Benediktiner schuldet die abendländische Menschheit nichts, ihrer Kulturarbeit Großes.

Dieser unbewußte Widerspruch ist der mittelalterlichen Zeit ein Quell reichen Segens gewesen. Die Cistercienser, diese breit angelegte Gemeinschaft, in welcher religiöse Ordnung und Übung mit ökonomischem Betrieb seltsam sich eint, waren im Osten Pioniere deutscher Gesittung, kühne Kolonisten in

unruhigen Zeiten und unter unruhiger fremder Bevölkerung. Im Benediktinerorden lag Jahrhunderte hindurch so zu sagen das Monopol der wissenschaftlichen Arbeit. Die Geschichte einzelner Klöster ist nicht selten ein Stück bedeutsamer Kulturgeschichte gewesen. Aus versumpftem Lande schufen die Walkenrieder Mönche die „goldene Aue". Von den Klöstern der altbritischen Kirche und des Bonifazius hebt in Deutschland die Kultur an. Die Handwerkerschule in Fulda hatte schon im neunten Jahrhundert einen Namen.

Freilich nicht wenige Klöster haben bei dieser nach außen und auf das Weltliche gerichteten Thätigkeit an ihrem Gelübde Schiffbruch gelitten. Durch alle Zeiten des Mittelalters ziehen sich Klagen über Verfall des Ordenswesens und Maßregeln zur Reform desselben. Andere dagegen verstanden es, ihre religiöse Aufgabe und ihre weltliche Arbeit mit gleicher Intensivität zu erfassen und festzuhalten und so in doppelter Beziehung Bedeutung zu gewinnen. Ein glänzendes Beispiel dafür ist das Dominikanerkloster S. Marco in Florenz.

Um 1290 erlangten Mönche vom Orden der „Knechte Mariä" (Servi beatae virginis Mariae) in Florenz die Kapelle S. Marco nuovo im Nordosten

der Stadt, die sie alsbald durch einen geräumigern Neubau ersetzten, dem sich ein bescheidenes Kloster anfügte. Sie erfreuten sich großer Beliebtheit in der Bürgerschaft, aus deren Mitte vor etwa einem halben Jahrhundert diese den Mariendienst pflegende Kongregation hervorgegangen war. Selbst die nur wenig ältern, mächtig aufstrebenden Bettelorden vermochten lange nicht, ihnen Abbruch zu thun. Doch endlich erlagen auch sie dem Schicksale aller Orden des Mittelalters: sie entarteten. Bei Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts erscheint ihr Kredit in Florenz stark erschüttert. Im Jahre 1436 ereilte sie die Katastrophe; die Republik verwies sie im Zusammenwirken mit dem Papste Eugen IV aus S. Marco und gab ihnen als dürftigen Ersatz die kleine Kirche S. Giorgio oltr' Arno, die erst seit einem Jahre in der Hand der reformierten Dominikaner war, und diese letztern durften in feierlicher Prozession, an welcher in demonstrativer Weise hohe städtische Beamte und kirchliche Würdenträger teilnahmen, von S. Marco Besitz ergreifen. Eine Klage der erbitterten Mönche bei dem vom Papste verabscheuten Konzil zu Basel hatte nur den Erfolg, ihre Sache zu verschlimmern. Sie verloren S. Marco für immer.[1])

Bei diesen Vorgängen spielte Cosimo de' Medici eine wichtige Rolle. Dieser hervorragende Mann, der eigentliche Begründer der mediceischen Macht, der die Staatspolitik und die zwar noch junge, aber doch schon reiche Kulturwelt der Renaissance mit derselben Überlegenheit und Gewandtheit des Geistes umfaßte und beherrschte wie die Phasen des italienischen und des auswärtigen Geldmarktes, war den Dominikanern ein wohlgesinnter Gönner. Er hat zeitlebens der Kirche und dem Mönchtum seinen Respekt bezeigt und mit frommen Stiftungen nicht gegeizt. Die festen Bande, mit denen die Kirche des Mittelalters die Menschheit umzog, waren in der Renaissance unter dem Einflusse der Aufklärung und der Selbstverherrlichung des Individuums wohl gelockert, aber nicht zerrissen. Neben trotzigster Verachtung und Verhöhnung der Religion steht bei den Geistern der neuen Zeit die tiefste Devotion vor der Kirche und ihren Dienern. Ja gerade in den unbändigen Naturen jenes Jahrhunderts, die kein anderes Gesetz als ihren leidenschaftlichen Ehrgeiz kannten und jeder Regung des Gewissens längst unzugänglich zu sein schienen, erwachte nicht selten ein unheimlicher Drang, durch verschwenderische Leistungen an die Kirche oder an das Mönchtum

den Zusammenhang mit ihrem Gotte und die Anwartschaft auf die ewige Seligkeit wiederzugewinnen. Zwar Cosimo zählte keineswegs zu diesen schuldbeladenen Naturen; doch drückte ihn manches und — sagt sein Zeitgenosse Vespasiano [2]) — „er gelangte zu der Einsicht, daß, wenn er von Gott Barmherzigkeit erlangen und in seiner Machtstellung sich behaupten wolle, fromme Werke vonnöten wären." Es ist nicht bekannt, auf welche Weise gerade die Dominikaner in S. Giorgio sein Wohlwollen gewannen. Der Umstand, daß sie dem reformierten Konvent in Fiesole angehörten, mag die Ursache gewesen sein. Denn bereits im vierzehnten Jahrhundert hatte sich innerhalb des Dominikanerordens die Notwendigkeit von Reformen herausgestellt, deren Durchführung mit besonderem Eifer der Dominikaner Fra Giovanni di Domenico in S. Maria Novella in Florenz in die Hand nahm. Er legte auch 1406 an den lieblichen Abhängen von Fiesole den Grund zu einem Kloster, das von vornherein nach seinen Ideen sich gestaltete, S. Domenico di Fiesole. Von hier erbat sich die zu der Kirche S. Giorgio oltr' Arno gehörige Gemeinde einige Mönche. Dieselben kamen mit Erlaubnis des Papstes und der Signoria 1435 und bauten sich einige Zellen, freilich um nach

kurzer Zeit sie wieder zu verlassen und nach S. Marco überzusiedeln.

Die Ankömmlinge fanden Kloster und Kirche in einem erbärmlichen Zustande. Doch Cosimo schaffte Rat. Sein berühmter Architekt Michelozzo Michelozzi erhielt von ihm den Auftrag, eine gründliche Restauration vorzunehmen; aber als dieser nach einer Besichtigung der Baulichkeiten erklärte, um Restauration könne es sich nicht mehr handeln, sondern um Neubau, war er auch hierzu bereit. Mit Ausnahme der Kirche und des Refektoriums wurden alle Gebäude niedergerissen und an ihrer Stelle neue aufgeführt. Auch wurde es als zweckmäßig befunden, das Refektorium zu erweitern und die Hauptkapelle in der Kirche zu vergrößern. Die dankbaren Dominikaner überwiesen jene darauf den Brüdern Cosimo und Lorenzo de' Medici. Michelozzi legte zwei Klosterhöfe an, die er durch einen dreischiffigen Bibliotheksbau nach Art der Basiliken verband. Die Kosten trug Cosimo; sie sollen sich auf 70,000 Goldgulden belaufen haben. Bereits 1441 konnte die Einweihung der Kirche stattfinden, die ihren besondern Glanz durch die Anwesenheit des Papstes Eugens IV erhielt, der im Kloster selbst abstieg, wo seine Zelle heute noch erhalten ist.

So wuchs der stattliche Bau heran unter der Gunst und dem thätigen Eingreifen Cosimos, der als Gegengabe nur verlangte, daß ihm zwei Zellen für seine geistlichen Übungen ausgesondert würden.

Gerade während des Umbaues starb in Florenz — im Jahre 1437 — ein Mann, dessen Name unter den Humanisten wohlbekannt und hochgeschätzt war, Niccolò Niccoli.[3]) Die Leidenschaft der Zeit für Handschriften und Handschriftensammlungen beherrschte ihn wie nur wenige; ihr hatte er sein nicht unbeträchtliches Vermögen geopfert und opferte er fortwährend bis zu seinem Tode die Gemächlichkeit eines sorglosen Daseins. Einsam hausend — das Verheiratetsein, meinte er, koste zu viel Zeit — und an einem Tische speisend, dessen kostbares Geschirr, Geschenke seiner Gönner, in merkwürdigem Gegensatz zu der Einfachheit des Mahles stand, wandte er seine eifrigste Thätigkeit darauf, die litterarischen Schätze, die im Jahrhundert der Wissenschaft zu so hohem Preise aufgestiegen waren und deren Besitz mit zauberhafter Gewalt die Geister lockte, an sich zu bringen. Dieser freundlich lächelnde Mann, den ganz Florenz kannte und den Fremde weither zu besuchen kamen, war die Personifikation dieses Enthusiasmus für die Schriften der alten Autoren und

zugleich ein lebendiges Auskunftsbureau für alle darauf bezüglichen Fragen, jedermann zu Diensten, über alle Vorgänge auf dem Gebiete des Handschriftenhandels genau unterrichtet und dabei ein Philosoph des Stilllebens. Er kannte keine andere Sorge als den Handschriftenerwerb; denn seine Geldverlegenheiten, die ihm sonst noch hätten Sorge machen können, deckte Cosimo de' Medici bereitwilligst. So sauer sich aber Niccoli die Schöpfung seiner Bibliothek, die er auf etwa 800 Bände brachte, hatte werden lassen, so beherrschte ihn dabei doch immer der Gedanke, dieselbe auch andern möglichst nutzbringend zu machen. Sein Testament sprach noch davon. Er bestimmte nämlich in demselben, daß eine Kommission von sechzehn von ihm namhaft gemachten Florentinern, Humanisten und Humanistengönnern, über die Art und Weise einen Beschluß fasse, wie diese Bibliothek dem Publikum möglichst aufgeschlossen werde. Unter den sechzehn befand sich auch Cosimo. Seine Bücherliebhaberei war längst bekannt; daher konnte es nicht überraschen, daß er nach Befriedigung der Gläubiger des Verstorbenen die Bibliothek an sich nahm und etwa die Hälfte der Bücher zu öffentlicher Benutzung dem Kloster S. Marco überwies. Weitere Schen-

kungen Cosimos kamen hinzu; die Mönche selbst, für den neuen Besitz im hohen Grade interessiert, sparten weder Geld noch Mühe, ihn auch ihrerseits zu mehren. So wuchs in S. Marco eine ansehnliche Bibliothek heran. Cosimo veranlaßte auch, daß der Humanist Tommaso Parentucelli die Handschriften ordnete. Indem dieser zu diesem Zwecke ein bestimmtes Schema für die Klassifikation der Exemplare entwarf, das hernach auch sonst Anwendung fand, wurde er der Begründer der Bibliothekswissenschaft. Es mag in jener Zeit seines Lebens gewesen sein, daß er sagte, wenn er einmal zu Geld komme, werde er es für zwei Dinge ausgeben, für Bücher und Bauten.[4]) Das machte er auch wahr, als er etwa zehn Jahre nachher, freudig begrüßt von dem Humanistenkreise, die ihn als den Ihrigen wußten, den apostolischen Stuhl als Papst Nikolaus V bestieg.

Ein schweres Mißgeschick traf die vielbewunderte Bibliothek 1453, wo ein heftiges Erdbeben den Saal zum Einsturz brachte und viele Handschriften beschädigte oder vernichtete. Doch bald erstanden neue und größere Räumlichkeiten. Einen bedeutenden Zuwachs erhielt die Sammlung nach der Vertreibung des Piero de' Medici im Jahre

1496; die Mönche erwarben nämlich von der in Geldnot befindlichen Regierung, welche das Vermögen der Medici mit Beschlag belegt hatte, die kostbare Familienbibliothek dieser. Die Opfer erschienen ihnen nicht zu groß, obwohl sie ein Darlehen von 2000 Goldgulden aufnehmen und einige Besitzungen in der Niederung des Mugnone veräußern mußten. Indes bereitete ihnen dieser Kauf hernach mancherlei Ungelegenheiten und scheint die Ursache gewesen zu sein, daß die Finanzlage des Klosters zeitweise eine schwierige wurde.

Das Interesse Cosimos und der Florentiner Bürgerschaft für S. Marco wurde hauptsächlich vermittelt und festgehalten durch den Prior des Konventes, Antonio Pierozzi, mit dem volkstümlichen Namen Antonino, der „kleine Antonius", bezeichnet. Obwohl litterarisch thätig und zwar nicht nur auf theologischem, sondern auch auf historischem Gebiete (er verfaßte u. a. eine Weltgeschichte des Mittelalters und ein größeres theologisches Werk), war er keineswegs ein Gelehrter; die neue humanistische Bildung hat ihn nicht berührt; er lebte in ihrer Umgebung als ein Mann der alten Zeit, als ein Theologe nach dem Muster der Scholastik. Aber er war eine Persönlichkeit, die auch dem Wider-

strebenden Achtung abzwang; ein Priester, der sich auf die Gedanken und Regungen des menschlichen Herzens verstand und daher von Trostbedürftigen und Schuldbedrückten umlagert wurde. Noch im Knabenalter schloß er sich in Florenz den Dominikanern an und gewann rasch das Vertrauen des oben genannten Giovanni di Domenico, der sich seiner bei der Durchführung seiner Klosterreformen bediente. — Einen bessern Prior konnte sich der junge Konvent von S. Marco nicht wünschen. Seine feste Hand, sein ebenso klares wie unbestechliches Urteil, seine vielgerühmte Genügsamkeit und am allermeisten sein Herz voll Liebe und Geduld machten ihn zu einem der verehrtesten Geistlichen Italiens. Zwei Dingen, berichtet Vespasiano aus eigenem Wissen, war sein Eifer vor allem zugewandt, dem Beichtamte und der Predigt, und der Papst Eugen IV äußerte einmal: er wisse nur drei Prälaten, deren Erhebung er später nicht bereut habe; das seien der Patriarch von Venedig, der Bischof von Ferrara und der Erzbischof Antoninus. Denn im Jahre 1446 erhob Eugen IV den Prior von S. Marco auf den erzbischöflichen Stuhl in Florenz, aber es bedurfte eines sehr bestimmten Befehles des Papstes, um den Erwählten zur Annahme

der Würde zu bewegen. Doch er nahm seine klösterliche Weise mit in den erzbischöflichen Palast, auch die mönchische Armut; denn als er 1459 starb, wurde seine ganze Hinterlassenschaft auf 120 Lire abgeschätzt.[5])

Als Erzbischof bewahrte er in den mancherlei Unruhen und Beschwerden seiner Würde die Anhänglichkeit an S. Marco, wo er auch bestattet sein wollte. Andererseits hat das Kloster seinen Prior in treuer Erinnerung festgehalten. Heute noch wird seine Zelle gezeigt mit manchen Andenken an ihn und seine Zeit.

Nicht weit davon liegen die Zellen, welche Cosimo sich vorbehielt, „daß er zu bestimmten Zeiten ungestörter und freier sich Gott widmen könne". So nahe nebeneinander fanden sich also zuweilen diese beiden Männer, deren einer das mönchische, der andere das staatsmännische Ideal in sich verkörpert zu haben schien. Wir wissen nicht, wie es in einzelnen Fällen dem Politiker gelungen sein mag, mit dem strengen Ernste des furchtlosen Mönches sich auszugleichen; immerhin gereicht es ihm zum Ruhme, daß er seine geistlichen Exerzitien unter die Augen eines so unbestechlichen Richters stellte. Freilich die Frage, ob und wie weit Antoninus für die Hand-

lungen Cosimos bestimmend gewesen ist, können wir nicht beantworten. Indes die Thatsächlichkeit eines gewissen Einflusses wird sich kaum in Abrede stellen lassen. Jedenfalls aber war dieser Einfluß, wenn er vorhanden war, ein in der Stille geübter und kein eigentlich politischer. Wie ganz anders hat ein anderer Prior von S. Marco ein halbes Jahrhundert später in den Gang der öffentlichen Angelegenheiten eingegriffen!

Im Jahre 1439 sah Florenz eine glänzende Versammlung von abendländischen und morgenländischen Theologen und in der Mitte dieser letztern den byzantinischen Kaiser Johannes VI Paläologus. Die Türkennot hatte ihn nach dem Abendlande geführt; hilfesuchend kam er, aber diese Hilfe, das wußte er, war nur zu erlangen durch das Angebot kirchlicher Union.

Nicht zum erstenmal machte damals Byzanz dieses Angebot, aber jedesmal wurde der papierne Pakt wieder zerrissen durch die griechische Christenheit, deren tiefgewurzelte nationale Antipathie gegen die „Lateiner" sich stärker erwies als die Rücksichten der Staatskunst. Indes die wachsende Türkenmacht und den drohenden Untergang des Reiches vor Augen, wagte nun Johannes VI nochmals diesen

Versuch. Mit gegen 700 Personen, Laien und Geistlichen, traf er im März 1438 in Ferrara ein, wo damals der Papst Eugen IV ein Konzil eröffnet hatte. In endlosen Disputationen über das Wörtlein filioque (ob nämlich der hl. Geist vom Vater „und vom Sohne" — so die Lateiner — oder vom Vater allein ausgehe) schien die Geduld der Griechen fast sich aufreiben zu wollen; doch der Kaiser wollte um jeden Preis die Union und hielt seine Theologen in den Verhandlungen fest. Im folgenden Jahre siedelte die Versammlung nach Florenz über; das war der Wille des Papstes, der in großer Geldverlegenheit sich befand, welche die Florentiner zu begleichen versprachen, wenn er ihrer Stadt die Ehre dieser glänzenden Versammlung zuwende. Damals trat S. Marco bedeutsam hervor. Nicht nur daß sein Prior Antoninus zu dem engern Kreise der Disputatoren gehörte, sondern es beherbergte auch in seinen Mauern mehrere hervorragende Theologen, darunter den Dominikanerprovinzial Johannes von Montenegro, vielleicht den gelehrtesten unter den in Florenz versammelten abendländischen Theologen, ferner den Erzbischof Andreas von Rhodos, den spanischen Dominikaner Juan de Torquemada, einen der ersten Vorkämpfer für die päpst-

liche Idee. In privaten Versammlungen besprachen sich diese Männer im Kloster über die strittigen Fragen und die Vorgänge in den öffentlichen Verhandlungen; dadurch gewann dasselbe die Bedeutung eines gelehrten Mittelpunktes, und zwar in derselben Zeit, als Fra Giovanni Angelico seine herrlichen Malereien dort entfaltete. Daher mögen die Insassen von S. Marco den feierlichen Abschluß der Union am 6. Juli 1439 mit ganz besondern Gefühlen begrüßt haben; war doch ein gutes Stück der diesem Ende vorhergehenden Arbeit in ihren Zellen gethan worden. Freilich die Union blieb nur eine geschriebene und hat dem byzantinischen Reiche nicht geholfen; vierzehn Jahre nachher wehte das Banner des Halbmonds über Konstantinopel.

Anmerkungen.

1. Die Vorgänge sind nicht ganz aufgeklärt. Ich folge der Darstellung bei Marchese (S. Marco, convento dei Padri Predicatori in Firenze, Firenze 1853, S. 74 ff.), die sich auf die Mitteilungen des hl. Antonino, eines Zeitgenossen, stützt. Vorzüglich fehlen deutliche Angaben über die Verschuldung der „Knechte Mariä" (Silvestrinermönche).

2. Vespasiano da Bisticci, Vite di uomini illustri del secolo XV, S. 252 (in der Florentiner Ausgabe v. J.

1859, nach welcher auch im folgenden immer zitiert ist). Vespasiano leitet mit jenen Worten seine Erzählung über die Zuwendungen Cosimos an S. Marco ein. Im übrigen verweise ich inbetreff Cosimos auf das vortreffliche Buch von Alfred v. Reumont, Lorenzo de' Medici il Magnifico, Leipzig 1874, Bd. I., S. 104—194, besonders S. 182ff. Leider fehlt noch eine genauere Würdigung der italienischen Renaissance nach der Seite ihres Verhältnisses zur Kirche und zum Christentum.

3. Sein anspruchsloses Lebensbild bei Vespasiano a.a.O., S. 473 ff. Daselbst wird ihm auch das Zeugnis ausgestellt: fu cristianissimo e molto vôlto al culto della religione; fu amico di tutti i buoni e massime de' religiosi e nemico de' tristi. Dazu Einzelzüge seines religiösen Lebens S. 481.

4. Jenen Ausspruch überliefert Vespasiano a. a. O., S. 26: usava dire, che dua cose farebbe, s'egli potesse mai spendere, ch'era in libri e murare, und fügt hinzu: e l'uno e l'altra fece nel suo pontificato.

5. Eine ausführliche Biographie des hl. Antoninus findet sich in den Acta Sanctorum Mai t. I, S. 310ff., eine kurze Skizze seines Lebens auch bei Vespasiano a. a. O., S. 170ff.

Zweites Kapitel.

Die Persönlichkeit des Antoninus hatte in ihrer Zeit und in ihrer Umgebung ihre Bedeutung. Doch nicht dieser Asket hat den Namen von S. Marco zu Ruhm gebracht in der Geschichte, nicht einmal in der Kirchengeschichte, sondern zwei andere Männer, die zwar auf demselben Boden emporwuchsen, aber ganz andersartige Erscheinungen sind: Fra Giovanni da Fiesole und Fra Girolamo Savonarola; der eine ein bewunderter Künstler, der andere ein gefeierter Reformator. Ein halbes Jahrhundert trennt diese beiden, verschieden war bei ihnen das nächste Ziel ihres Strebens und Interesses: das Leben des Malers ging still und friedlich dahin; den Reformator riß der Sturm einer politisch-religiösen Bewegung aus der Klosterzelle in

die Öffentlichkeit und in den Tod — dennoch sind beide verwandte Naturen, welche die Gedankenwelt ihres Klosters in sich tragen und durch sie und in ihr das geworden sind, was sie waren. Der Orden hatte Grund, auf den nach Anordnung des Papstes als Ketzer verbrannten Savonarola mit demselben Stolze zu blicken als auf den vom Papste ausgezeichneten „engelgleichen" Maler.

Fra Giovanni ist der hervorragendste Dominikanerkünstler, aber nicht der erste. Als er mit seinen Bildern die Zeitgenossen entzückte, war der Orden schon längst durch seine Kunstübung bekannt. Bereits am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, also in den ersten Anfängen dieses Ordens, hatten zwei Dominikanerarchitekten in S. Maria Novella in Florenz, Fra Sisto und Fra Ristoro, einen Namen. Nicht nur im Kloster, auch bei städtischen Bauten bewährten sie ihre Meisterschaft. Das hat nirgends Befremden erregt; denn schon seit Jahrhunderten war man im Abendlande gewohnt, Mönchtum und Kunst in Verbindung zu sehen. Wie fast die ganze Kultur des frühen Mittelalters ihren Ausgang im Mönchtum hatte, so auch die Kunst. „Man versteht das Leben im Mittelalter nicht und wird auch nicht heimisch in der Kunst desselben, wenn man

das Treiben in den alten Klöstern nicht vollständig, äußerlich wie innerlich kennt." Die Notwendigkeit, sich ein Heim und eine Kirche zu schaffen, mag die Mönche zuerst auf die Kunst gewiesen haben. Der alte Plan des Klosters von St. Gallen aus dem neunten Jahrhundert beweist, wie sie schon damals diese oft komplizierte Aufgabe zu erfassen verstanden und auf dem Gebiete sich heimisch fühlten. Der Abt Tutilo von St. Gallen war weithin berühmt als Architekt und Ziseleur. Als der Neubau des Klosters vollendet war, sagten die Leute: „Man sieht es dem Neste wohl an, was für Vögel drin wohnen." Neben der Architektur lockte die Mönche die Malerei und die Elfenbeinschnitzerei. Sie waren ferner die berufsmäßigen Miniatoren. In ihren stillen Räumen entstanden die schönen Buchillustrationen, die ebenso von ihrer Frömmigkeit wie von ihrer Kunstfertigkeit Zeugnis ablegen. So wurden die Klöster die Besitzer der Kunsttechnik und der Kunstanschauung. Aber darin lag, daß mit der wachsenden und sich dehnenden Kultur die kunstfertigen Brüder in die Welt gezogen wurden; ihre Thätigkeit griff bald über die Mauern des Klosters hinaus. Sie gewannen den Ruhm, angesehene Bauherren auch in weltlichen Werken zu sein.

Allerdings je näher man der Höhe des Mittelalters kommt, desto mehr erstand ihnen im Weltklerus und im Laientum eine Konkurrenz. Indes noch im dreizehnten Jahrhundert wirkte die alte Tradition noch so mächtig, daß auch die Bettelorden bald in sie einlenkten; diese Orden, welche in dem Gedanken religiöser Erneuerung ganz aufzugehen schienen. Die beiden Dominikanerbaumeister Fra Sisto und Fra Ristoro wurden schon erwähnt. Sie fanden hernach in demselben Konvente von S. Maria Novella tüchtige Nachfolger an den Laienbrüdern Fra Giovanni da Campi und Fra Jacopo Talenti, welche den Bau der Klosterkirche im vierzehnten Jahrhundert weiterführten. In Pisa zählte zu den besten Schülern des Niccolò Pisano der Dominikaner Guglielmo, und ein jüngerer Zeitgenosse und Ordensbruder von ihm wird in der Chronik des Klosters zu Pisa gerühmt als „Meister der Bildhauerkunst". Auch in Deutschland kann man von einem Dominikanerbaustil im vierzehnten Jahrhundert reden. Doch keiner der Ordenskünstler hat dem Orden so hohen Ruhm eingetragen als Bruder Giovanni da Fiesole.[1])

Zu dem Jahre 1407 hat die Klosterchronik von S. Domenico di Fiesole die bedeutungsvolle Notiz: „Bruder Johannes Petri von Mugello bei

Vicchio, ein trefflicher Künstler, der viele Tafel- und Wandbilder an verschiedenen Orten gemalt hat, nahm in diesem Kloster das geistliche Gewand . . . und im folgenden Jahre legte er das Gelübde ab." Dieselbe Chronik meldet gleich darauf dasselbe von „Benedictus Petri von Mugello bei Vicchio", dem „leiblichen Bruder des obgenannten Bruders Johannes", und nennt ihn einen „vortrefflichen Buchmaler". Das Ordenshaus in S. Domenico, erst ein Jahr vorher gegründet, harrte damals noch der Vollendung; das Novizenhaus fehlte noch ganz. Daher wurden die beiden Novizen nach Cortona entsandt, und wahrscheinlich ist, daß sie dort auch das Gelübde ablegten. Einige Jahre nachher folgte ihnen der ganze Konvent nach, denn ihre Parteinahme in dem päpstlichen Schisma gegen den durch das Konzil von Pisa gewählten Papst Alexander V hatte sie nicht nur mit Florenz und dem Bischofe von Fiesole, sondern auch mit ihrem eigenen Ordensgeneral in Konflikt gebracht. Daher entwichen sie vor dem drohenden Sturme nach Cortona. Erst 1418 konnten sie die leeren Räume von S. Domenico wieder beziehen. Ohne Zweifel kam damals auch Fra Giovanni nach Fiesole zurück. Achtzehn Jahre lang verblieb er in diesem herrlich gelegenen Kloster,

von dessen Höhe der Blick weithin über die fruchtbare Arnoebene mit dem glänzenden Florenz in der Tiefe und den malerischen Höhenzügen ringsum schweifen kann. Zwar weiter schauen die Franziskaner von Fiesole ins Land hinein, aber S. Domenico hat den Vorzug, daß das schöne Bild maßvoll sich abschließt. Im Anblick einer gottgesegneten Landschaft mit Grün und Sonnenschein zu wohnen, bedeutet etwas für ein empfängliches Gemüt; es mag auch etwas bedeutet haben für Fra Giovanni. Doch mehr noch bedeutete für ihn, vor den Thoren einer Stadt zu wohnen, welche Kunst und Wissenschaft, das ganze heitere Sein der Renaissance mit dem schönsten Kranze zierten. Damals gerade schlossen in Florenz Masolino und Masaccio eine neue Welt auf; ihre Fresken in der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine erschienen wie eine neue Offenbarung und waren das Entzücken der Künstler und Kunstfreunde. Masaccio, meint ein Biograph des sechzehnten Jahrhunderts, verdiene wie ein Erfinder gepriesen zu werden; denn alles vor ihm Geschaffene könne man gemalt nennen, seine Werke aber Leben, Wahrheit und Natur selbst. Damals arbeitete Lorenzo Ghiberti die herrlichen Bronzereliefs an den Thüren des Battistero, von denen hernach kein Ge-

ringerer als Michelangelo urteilte, sie seien wert, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Brunellesco führte in stolzem Wetteifer mit dem Pantheon und mit dem ganzen Altertum die mächtige Kuppel des Domes auf, und Donatello wies der Plastik neue Wege. Es war ein Schaffen und Weben auf allen Gebieten der Kunst; es schien, als ob die neue Zeit, ungeduldig, länger zu warten, mit einmal kommen wolle. Auch wenn wir nicht beweisen könnten, daß Fra Giovanni unter der Einwirkung dieser starken und glanzvollen Kunstbewegung gestanden hätte, die mit dem Bewußtsein auftrat, bahnbrechend zu sein, so wären wir dennoch gezwungen, es anzunehmen. Aber der Beweis läßt sich führen und ist von den Kunsthistorikern geführt worden.[2])

Freilich war Fiesole — wie Fra Giovanni kurzweg genannt zu werden pflegt — kein Anfänger mehr in der Malerei, als er nach S. Domenico übersiedelte. In Cortona sind noch heute Gemälde von ihm erhalten, die er während seines Aufenthaltes daselbst gemalt hat, und zwar in der Weise der ältern Florentiner. Ja es darf wohl angenommen werden, daß er vor seinem Eintritt in das Kloster die Kunst erlernt und geübt hat. Indes viele Jahre lagen dazwischen, und gerade in der

Zeit seiner Rückkehr nach Fiesole beginnt der bedeutsame Umschwung in der Florentiner Kunst, von dem eben die Rede war. Unter dem gemeinsamen Einflusse dieses Umschwungs und der religiösen Mystik des Dominikanerordens bildete sich seine künstlerische Weise. Daher das Neue und das Alte in ihr, aber doch ohne eigentlichen Widerspruch.

Das einigende Band ist der hohe religiöse Idealismus dieses frommen Klosterbruders, den man „Angelico“, den „Engelgleichen“, nannte. Man möchte sagen, daß er unter dem Eindrucke des Ausspruches von Dante gemalt habe: „Die Kunst ist die Enkelin Gottes“; ein Urteil, das hernach der große Meister Michelangelo mit den Worten bestätigte: „Die echte Kunst ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet. Denn für die, welche es begreifen, macht nichts die Seele so fromm und rein als die Mühe, etwas Vollkommenes zu schaffen. Gott ist die Vollkommenheit, und wer ihr nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach. Die wahre Malerei ist nur ein Abbild der Vollkommenheit Gottes, ein Schatten des Pinsels, mit dem er malt, eine Melodie, ein Streben nach Einklang.“ Das Werk lobt den Meister, aber es tadelt ihn auch, und in dem einen wie in dem andern Falle gestattet es einen Schluß auf die innere

Welt des Meisters. Will man an den Werken Fiesoles die Probe machen, so wird man zu einem Ergebnis gelangen, welches die Berichterstattung Vasaris in seinen zuerst 1550 in Florenz erschienenen Künstlerbiographien inhaltlich als selbstverständlich erscheinen läßt. Er sagt nämlich über diesen Mönch: „Seine Rede war, daß die Kunst, wie er sie verstand, Sammlung fordere und Freisein von allen Nebengedanken; wer die Thaten Christi schildern wolle, müsse auch allezeit mit Christo sein.“ Er fügt dann weiter hinzu: „Er pflegte seine Gemälde nie zu übergehen, sondern ließ sie stets, wie sie im ersten Wurfe vollendet waren. Nach seinem eignen Worte glaubte er, daß Gott es so wolle. Man erzählt sogar von ihm, eher habe er den Pinsel nicht angerührt, bevor er nicht gebetet, und nie den Gekreuzigten gemalt, ohne mit Thränen seine Wangen zu netzen; daher seien denn auch seine Gestalten und Köpfe von der Weihe und Kraft des reinen Glaubens erfüllt.“

Achtzehn Jahre lang blieb Fra Angelico in S. Domenico, und wir dürfen annehmen, daß seine Hand dort ebensowenig geruht hat wie in Cortona. „Von seinen damaligen Arbeiten indes ist nur eine mit Sicherheit festzustellen“ — so lautet das Urteil der neuesten Kunstkritik, und es dürfte sich kaum

etwas dagegen einwenden lassen. Jenes eine Stück ist ein Altarbild mit der Verkündigung, das er 1533 für eine Kirche in Brescia malte. Drei Jahre nachher siedelte er nach S. Marco über.

Man möchte vermuten, daß der Konvent ihn sich erbeten habe, damit er mit seiner Kunst dem Kloster diene. Und so finden wir ihn 1438 mit einem Altarbilde für den Chor der Kirche beschäftigt (es ist in ziemlich verderbtem Zustande auf uns gekommen). Bald darauf begann er wohl die Fresken im Kloster selbst, die dasselbe bis auf diesen Tag zu einem Wallfahrtsort kunstliebender Menschen gemacht haben und neben den Erinnerungen an Savonarola ihm seinen eigenartigen Reiz geben.

Der an die Südostseite der Kirche sich anlehnende Kreuzgang, zu welchem man von der Piazza di S. Marco eintritt, hat die freundliche Art, welche zahlreichen Kreuzgängen in Italien eigen ist. Der grüne Rasen, der den Hof überzieht, und einige Bäume, darüber der klare Himmel stehen in scharfem Kontraste zu den engen dunkeln Zellen, an welche die kleinen Fensteröffnungen im Obergeschoß unwillkürlich erinnern. Wir haben hier ein echtes Stück antiker Baukunst, welches das Mönchtum aus dem Altertume als Erbe mit sich ge-

nommen hat. Denn eine solche Anlage war ihm nicht von geringerer Wichtigkeit als dem griechisch-römischen Hause, da dieses wie das Kloster ein Innenbau ist, abgeschlossen nach der Außenwelt hin und also darauf angewiesen, Luft und Licht und womöglich auch Grün innerhalb seiner Umfangsmauern sich zu schaffen. Vorzüglich haben die Cistercienser das System luftiger, freier Höfe durchgeführt. An diesem Orte entfaltete sich das klösterliche Leben in den Stunden der Muße. Es lag daher nahe, zu den Annehmlichkeiten der freien Natur den Schmuck der Kunst zu fügen. Die Wände und die Gewölbeflächen luden dazu ein.

Der Blick des Eintretenden fällt sofort auf ein großes Wandbild am Ende des vor ihm sich hinstreckenden Kreuzganges: der hl. Dominikus in Andacht vor dem Kreuze Christi. Der Heilige umfängt knieend mit beiden Armen den Stamm des Kreuzes und hebt das Antlitz aufwärts. Eine tiefe Wehmut beherrscht seine Züge, aber mildernd und verklärend legt sich darüber die freudige Empfindung des Dankes, wie ja beides in die Betrachtung des Leidens und Sterbens Jesu Christi eingeschlossen ist. Wie wahr ist doch dieses Antlitz und diese Gestalt! So groß die Versuchung war, gerade in einer solchen

Situation die Form übermäßig zu vergeistigen, so hat Fra Angelico die anbetende Mönchsgestalt dennoch in voller Lebenswahrheit festgehalten. Dieser Kopf mit dem charakteristischen Mund und Kinn und den tiefen Linien auf der Stirn und unter den Augen könnte einem der Klosterbrüder angehören, die dort im Kreuzgange sich zu ergehen pflegten. Daran merkt man schon deutlich die neue Zeit; nicht minder freilich an dem Christus, der vom Kreuze herab sein lebendiges Antlitz gnadenvoll zu dem Betenden herniederneigt. Der Christustypus mit dem weit an den Schläfen hervortretenden langlockigen Haar erinnert an Giotto und ist ohne Zweifel durch ihn bestimmt. Aber in der freieren Verbindung von ernster Hoheit und milder Menschlichkeit überholt Fra Angelico seinen Vorgänger weit. Er verstand auch den zürnenden Weltrichter zu malen; aber mehr zog ihn der milde Heiland an, auf dessen Antlitz zwar auch der Schimmer göttlicher Majestät ruht, aber noch mehr der Widerschein einer unendlichen Liebe. Das ist begreiflich bei dem Mitgliede eines Ordens, welchem das arme, entsagende Leben Christi als Vorbild galt. Aber vielleicht in noch höherm Grade dürfte die Mystik das religiöse Motiv dieses Christustypus sein. Denn sie

hatte eine Stätte auch im Dominikanerorden. Um nur einen Namen zu nennen: die gefeierte Prophetin des Ordens, Katharina von Siena, war ein leuchtendes Beispiel dieser gefühlsmäßigen Religiosität, welche gerade damals mehr und mehr an den blutenden Wunden des Heilands sich zu nähren und darin ihr Genüge zu finden begann. Der „süße Jesus" ließ die ernste Gestalt des Weltrichters, wie sie das Dies irae eindrucksvoll vor die Seele stellte, zurücktreten.[3]) Nicht nur die Theologen — auch Meister Eckart war Dominikaner — und die Offenbarungen heiliger Frauen redeten davon, sondern auch die kirchliche Liederdichtung der Zeit. Gerade dieses Bild in S. Marco erinnert an die Worte eines lateinischen Hymnus,[4]) als dessen Verfasser der Franziskaner Bonaventura gilt:

Du Gekreuzigter, o schenke
Kraft mir, daß ich stets gedenke
Deines Todes lebenslang.
Blutend selbst mit dir zu leiden,
Mich am Kreuzesschmerz zu weiden,
Herr, ist meiner Seele Drang.

Auch im fünfzehnten Jahrhundert waren solche Dichtungen zahlreich verbreitet.

Aus den Wunden des Heilandes fließt reichlich Blut; es rinnt am Kreuzesstamm nieder. Hierin

zeigt sich das Fortwirken der mittelalterlichen Sitte, die ihren dichterischen Ausdruck gefunden hat in Bernhards von Clairvaux berühmtem Salve caput cruentatum, auf welches unser schönstes Passionslied, Paul Gerhards „O Haupt voll Blut und Wunden" zurückgeht.

Man kann nicht sagen, daß der Christustypus Angelicos dem Ideale der religiösen Anschauung nahe komme. Das Antlitz trägt eine weiche Unbestimmtheit; die Stirn, der Sitz der Hoheit, wird durch das auffallend weit hervortretende Haar stark verkleinert; die etwas großen Lippen und die vollen Wangen machen den Gesichtsausdruck zu individuell. Es scheint, als ob die neue und die alte Richtung, die in Fra Angelico sich treffen, hier doch zu keinem Ausgleich gekommen seien.

Wie jedes Kloster, hatte auch San Marco seine Pilgerherberge; eine Thür im Kreuzgange führt zu derselben. In feiner Anspielung darauf malte Fra Angelico über den Eingang den Heiland, der als Pilgersmann von zwei Dominikanern gastlich empfangen wird, gemäß den Worten Matth. 25, 35: „Ich bin ein Gast gewesen und ihr habt mich beherberget". Der Heiland ist in ein härenes Gewand gekleidet; in der Rechten hält er einen Pilger-

stab; der große Reisehut hängt ihm über der Schulter. Freundlichen Blickes treten ihm zwei Dominikanermönche entgegen und bitten ihn, einzutreten, indem sie mit liebevollem Drängen seine Arme berühren „Wahrer, edler und ausdrucksvoller kann ein solcher Vorgang weder gedacht noch dargestellt werden.“ Das gilt vor allem von den beiden jugendlichen Mönchen, deren Antlitz die innere Freude wiederspiegelt, diesen Gast zu begrüßen. Erinnert dieses Bild an die Pflicht der Gastfreundschaft, so mahnt ein anderes über der Sakristeithür an das Gebot des Schweigens. Es zeigt uns in halber Figur S. Pietro Martyr, der den Finger auf den Mund legt, aber mehr noch mit seiner ernsten, ja drohenden Miene Gehorsam fordert. Die Blutstropfen auf dem Haupte und der Dolch, der in der rechten Schulter steckt, weisen eigenartig, aber deutlich auf seinen gewaltsamen Tod hin. Wenn man absieht von dem besondern Zwecke dieses Gemäldes, welchem sich der Gesichtsausdruck anpaßt, so könnte man in den Zügen trefflich den Mann charakterisiert finden, den die von ihm schonungslos verfolgten Ketzer bei Como im Jahre 1252 erschlugen und den die spanische Inquisition zu ihrem Schutzheiligen erwählte. Das knochige Antlitz mit dem drohenden

Auge trägt etwas an sich von dem unbeugsamen Eifer, in welchem die Dominikaner den Dienst der Domini canes, der „Hunde des Herrn" verrichteten. Psychologisch ist dieses Bild ein Meisterwerk. Der prüfende, gespannte Ausdruck, das scharfe Auge, die enge Verbindung von Warnung und Drohung in einem Zuge und dazu derer hobene Finger reden eine Sprache von einer Plastik, wie sie selten mit so einfachen Mitteln erreicht worden ist.

Das Schweigen ist ein Gebot der Disziplin. Diese Disziplin findet ihren persönlichen Ausdruck in der Gestalt des Ordensstifters S. Dominikus in der Lünette über einer andern Thür. Er führt die neunschwänzige Katze, das Strafinstrument für den Ungehorsam; es ist derselbe Mann, der dort in der Andacht vor dem Kreuze Christi die religiöse Devotion, hier die Zucht und Ordnung seiner Mönchsgemeinschaft verdeutlicht. Die Zucht ist das Äußere, die Religiosität das Innerliche. Aber in jener Zucht wird der Weg erkannt, zu diesem Innerlichen zu gelangen. In dieser Charakteristik des Ordens konnte natürlich die wissenschaftliche Seite desselben nicht unberücksichtigt bleiben; sie vertritt der glänzendste Theologe des Ordens und des Mittelalters überhaupt, Thomas von Aquino, in Beziehung auf den

einmal gesagt worden ist: „Nimm den Thomas weg, und ich kann die Kirche vernichten." Ein Lünettenbild, das aber stark gelitten hat, stellt ihn uns vor Augen.

Zu dem ersten Bilde führt uns zurück der aus dem Grabe erstehende Christus. Fast mühsam erhebt er aus dem Steinsarge den verwundeten Leib; sein Haupt ist leicht geneigt; die ausgestreckten Hände zeigen die offenen Male, aus denen noch das Blut strömt. Es ist eine auf das religiöse Gefühl berechnete Darstellung, die damals häufig gemalt wurde.

So entfaltet dieser Cyklus von Gemälden die Grundzüge des Dominikanerordens: die Religiosität, die Disziplin, die Barmherzigkeit, die Wissenschaft. Es sind alles einfache Darstellungen, aber in dieser Einfachheit kommt die Meisterschaft des Künstlers, mit wenigem viel zu sagen, ohne besondern Aufwand von Farbe und Komposition eine große Wirkung zu erzielen, um so unmittelbarer hervor.

Vom Kreuzgang führt eine Thür in den Kapitelsaal, der durch zwei große Bogenfenster vom Hofe aus Licht erhält. Es ist ein fast quadratischer Raum, dessen Breite etwa dreizehn Schritt mißt. Der Schlußstein des Gewölbes trägt die bekannten Kugeln der

Medici. Gerade an der dem Eingange gegenüberliegenden Wand breitet sich das großartige Gemälde aus, welches den Eintretenden sofort mächtig ergreift, die Kreuzigung Christi.

Nur zögernd hat die christliche Kunst sich entschlossen, das blutige Drama auf Golgatha mit ihren Mitteln zur Anschauung zu bringen. Fünf Jahrhunderte mußten vorübergehen, ehe sie es wagte. War der Grund die von der Antike ererbte Abneigung, das Leiden darzustellen? Oder die Scheu, den erhöhten Gottessohn vor den Augen des Heidentums als einen scheinbar Unterliegenden zu zeigen? Vielleicht hat beides zusammengewirkt. Jedenfalls gehört die erste Darstellung des Crucifixus dem Heidentume an. Bei den Ausgrabungen auf dem Palatin entdeckte man im Jahre 1856 in den Gemächern, welche den kaiserlichen Pagen dienten, eine rohe, in die Wand eingeritzte Zeichnung, welche einen an das Kreuz geschlagenen Menschen mit einem Eselshaupte vorstellt, zu dem ein Jüngling anbetend sich wendet. Darunter standen die Worte geschrieben: „Alexamenos betet seinen Gott an". (Zum Verständnis dieses Bildes sei bemerkt, daß unter den Heiden der Glaube verbreitet war, die Christen verehrten einen Gott mit Eselshaupt). Das

erste Kreuzigungsbild von christlicher Hand bietet ein jetzt im Britischen Museum befindliches Elfenbeintäfelchen aus dem Ende des fünften Jahrhunderts. Es ist eine einfache, im antiken Geiste gehaltene Darstellung.

Um so fruchtbarer erwies sich das Mittelalter an solchen Szenen. Der Kreis der Personen, die sich am Fuße des Kreuzes sammeln, erweiterte sich. Zu Maria und Johannes, den einzigen Zeugen des Vorgangs auf den ältesten Bildern, gesellten sich die Kriegsknechte, die Kirche als eine Frauengestalt mit der Siegesfahne, die Synagoge, Joseph von Arimathia, der mit einem Kelche — dem heiligen Gral — das aus der Seitenwunde herabströmende Blut des Heilands auffängt, und andere Figuren. Ja, auch Lebende treten heran, die Stifter des Bildes. So wird der Kreuzestod Christi aus dem Rahmen der Zeitgeschichte herausgenommen und in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung und ungeschwächten Fortwirkung erfaßt. Der Gedanke, den hier die Kunst ausspricht, ist ein echt christlicher Gedanke. Denn die Heilsthatsachen des Christentums sind nicht einmalige geschichtliche Akte, sondern Vorgänge von unendlicher Tragweite. Sie sind nicht Einzelheiten der Geschichte, sondern die Geschichte selbst.

Dieser Gedanke beherrscht auch das Kreuzigungsbild im Kapitelsaal von S. Marco.

Scharf heben sich von dem eintönig blauen Hintergrunde (jetzt unrichtig in rot restauriert) die drei Kreuze ab, das Kreuz des Heilandes, die Kreuze der beiden Schächer an Höhe und Breite überragend. Der gekreuzigte Christus erscheint ganz wie auf dem Andachtsbilde im Kreuzgange. Ihm wendet sich der reuige Schächer zu mit einem friedlichen, verklärten Antlitz, während der unbußfertige das Gesicht von ihm wegkehrt, die Züge verzerrt, den Mund häßlich geöffnet. Einen unangenehmen Mißton bringt diese Gestalt in die schöne Harmonie des Bildes. Es ist dem Künstler nicht gelungen, hier den richtigen Ausdruck zu finden; er beweist damit, was sich auch sonst an ihm beobachten läßt, „daß jeder Schritt über den friedvollen, abgeschlossenen Gedankenkreis seiner Hauptgegenstände hinaus ihn in Gefahr bringt, sich selber zu verlieren". Er vermag nur die Schönheit des Glaubens, nicht die Häßlichkeit des Unglaubens zu malen. Aber überhaupt liegt nicht in den Gestalten der drei Gekreuzigten das eigentlich Anziehende und Große des Gemäldes, sondern in den Gruppen und Figuren, die sich um die Kreuze sammeln. Rechts von dem Kreuze Christi, das auf einem Felsstück sich

erhebt, kniet der hl. Dominikus mit schmerzlich verzogenem Antlitz und breitet anbetend die Arme aus. Nicht Andacht ist diesmal die Empfindung, die ihn bewegt, sondern ein bitteres Gefühl der Trauer, das aber doch zugleich ihn zur Anbetung niederzwingt; denn was er betrauert und beklagt, ist ihm zuliebe geschehen.

Crux ave benedicta,
Per te mors est devicta,
In te dependit Deus
Rex et salvator meus.*)

Diese Worte eines lateinischen Hymnus jener Zeit [5]) mögen die Stimmung bezeichnen, die den Heiligen beherrscht. Aber sie finden ihre Anwendung auch auf den knieenden Asketen im langen, kunstlosen Gewande, der dicht hinter dem hl. Dominikus, die Hände über der Brust gefaltet, mit brennendem Verlangen auf das Kreuz hinblickt. Seine Augen haben sich schmerzlich zusammengezogen, die scharfen Züge sind von einem tiefen Weh durchbebt, der Körper ist weit vornübergeneigt, als wollte

*) Dich grüß' ich, Kreuz voll Segen,
Der Tod ist dir erlegen,
An dir hing Gott, mein Leben,
Der mir das Heil gegeben.

der Blick das erschütternde Schauspiel in seiner unmittelbarsten Wirkung erfassen. Dieser Mann ist der hl. Hieronymus, freilich nicht der Hieronymus der Geschichte, der auch in seiner mönchischen Einsamkeit in Bethlehem die Unruhe und Leidenschaftlichkeit der Welt in sich trug, sondern der Hieronymus der Legende, von dem allerdings nicht gilt, was Luther von dem geschichtlichen Hieronymus mit Recht schreibt: „Wenn er doch auf die Werke des Glaubens dränge und triebe dieselbigen, so wäre es etwas; aber er lehret nichts, weder vom Glauben noch von der Hoffnung, weder von der Liebe noch von den Werken des Glaubens.“ Aber welche Glaubensinbrunst blickt aus dem Auge dieses Hieronymus, welches Verlangen nach dem Heilande! Er ist die bedeutsamste Figur in den Gruppen rechts vom Kreuze.

Den hinter ihm Knieenden verraten die offenen Wundmale an der Seite, der Hand und dem Fuße als den hl. Franz von Assisi, den Stifter des zweiten großen Bettelordens, dessen Eingreifen in das Volksleben die Wirkung einer Reformation hatte. Trauernd neigt er das Haupt, Thränen füllen seine Augen. Man möchte vermuten, daß Fra Angelico, als er ihn malte, an das gedachte, was die Biographen seines

Ordens über ihn zu berichten wissen, daß nämlich in den letzten Jahren seines Lebens sein Augenlicht immer matter und matter wurde, weil er zu oft und zu sehr geweint habe über das bittere Leiden und Sterben des Heilandes. Seine Gestalt erscheint zart und sein Gesichtsausdruck weich gegenüber der kraftvollen Figur des hl. Dominikus. Das entspricht der geschichtlichen Wahrheit.

Die übrigen stehenden oder knieenden Gestalten — es sind meistens Mönche — bringen die verschiedenen Stufen des Schmerzes zum Ausdruck, von dem heftig Weinenden an, der sein Gesicht mit der Hand bedeckt, bis zu dem bärtigen Alten, der, auf seinen Stab gestützt, in schwerem innern Kampfe sich bezwingt; aber die zuckenden Lippen reden doch deutlich von dem, was in seinem Innern vorgeht. Scheinbar leidlos schaut der Heiland, ein Bild des Friedens, hernieder; daß er leidet und was sein Leiden bedeutet, sagen uns die schmerzbewegten Männer unter dem Kreuze. Doch nirgends tritt der Schmerz in unziemlicher Form hervor. Die Mystik, die in dem Leiden die höchste Seligkeit ergreift, spricht hier ihr beruhigendes Wort.

Nur links vom Kreuz spielt sich eine aufregende Szene ab: die schmerzensreiche Mutter bricht ohn-

mächtig zusammen. Johannes und zwei Frauen müssen sie stützen. Das Mutterherz fordert sein Recht. Längst war die Kunst darüber weggegangen, Maria gleichsam teilnahmslos neben dem Kreuze stehen zu lassen, wie zahlreiche romanische Bildwerke sie uns vorführen. Jacopones ergreifendes Stabat mater mußte eine neue, wahre Auffassung mit Macht fordern. Jedenfalls finden wir sie im vierzehnten Jahrhundert als die vorherrschende.

Am wenigsten berührt von dem Vorgange erscheint Johannes der Täufer. Zwar sein Gesicht ist ernst gestimmt, und dieser Ernst wirkt auf dem von dichtem Haupt- und Barthaar umrahmten Antlitz um so stärker, aber in seiner hohen, geraden Gestalt steht er doch da als der Prophet, den das, was eingetreten ist, nicht überraschen konnte. Das Rohrkreuz in seiner Linken und die nach dem Heilande ausgestreckte rechte Hand sind nichts anderes als die Illustration der Worte, die er in Beziehung auf Christus sprach: „Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünden trägt". Nun hat sich seine Verkündigung erfüllt. Diese Gestalt ist von großer Wirkung. Der asketische Zug, der in der Kleidung und der Lebensweise des Täufers sich ausspricht, die Unerschrockenheit, die ihm, dem Bußprediger,

eigen war, endlich das Prophetische in ihm haben sämtlich ihr Recht gefunden und sind zu einer lebendigen Einheit zusammengeschlossen. Fra Angelico bewährt sich auch hier als Meister der Charakteristik.

Links von dem Täufer sieht man noch vier Heilige, darunter Cosmas und Damianus, die Schutzpatrone des Mediceischen Hauses. Sie teilen die Schmerzempfindung der Gruppe rechts vom Kreuze.

Das ist die Gemeinde, die sich um das Kreuz sammelt. Alle Akkorde des Schmerzes hören wir hier wiederklingen, aber nirgends so laut, daß die weihevolle Stimmung, die über dem Ganzen ruht, gestört würde. Frieden gebietend und Frieden darreichend blickt von der Höhe herab der Welterlöser; er beruhigt den Sturm innerer Bewegung, den er entfacht hat; vor ihm legen sich die Wellen des Meeres, die er gerufen hat. Diese Gegensätze liegen eben in der Mystik: Unruhe ist ihr Ausgang, Friede ihr Endziel. Das hatte, wenn auch in einem etwas andern Sinne, schon der große Augustinus, der hier auch unter der Gruppe der Mönche steht, in den Worten ausgesprochen: „Unser Herz ist voll Unruhe, bis es seine Ruhe findet in Gott.“

So wirkt das Gemälde wie ein Andachtsbild, und diesem Inhalte fügt sich der milde Farbenton trefflich an.

Die Umrahmung zeigt in dem Bogen fünf alttestamentliche Figuren und die Sibylle, die auf den leidenden Messias Weissagungen gegeben haben; in der untern geradlinigen Leiste hervorragende Angehörige des Dominikanerordens. Den Mittelpunkt bezeichnet unter den Bildern der Umrahmung die Darstellung des Pelikan, der seine Brust öffnet, um mit seinem Blute seine Jungen zu tränken, das alte Symbol des dem Opfertod sich unterziehenden Christus. Daher hat dieses Bild seinen Platz gerade über dem Haupte des Heilandes.

In dem Obergeschosse des Klosters befinden sich die Zellen der Brüder; sie münden in einen breiten Korridor. Es sind kleine Gelasse, welche durch ein schmales Fenster ein spärliches Licht erhalten. Doch auch hierher ist die Kunst Fra Angelicos und seiner Schüler gedrungen, um durch ihre Schöpfungen diese Räume heiterer zu gestalten. An den Wänden der Korridore und der Zellen zählt man insgesamt zweiundfünfzig Fresken, von denen fast die Hälfte von Fra Angelico herrührt. Es sind Szenen aus der neutestamentlichen Geschichte

und einige Stücke aus dem Marienleben. Die liebenswürdige Anmut und fromme Innigkeit des Künstlers tritt hier reich und mannigfaltig dem Beschauer entgegen. An diesen Bildchen lernt man fast noch mehr als an den monumentalen Schöpfungen im Kreuzgang und im Kapitelsaal in seine Seele hineinschauen. Mag er aus dem Leben der Jungfrau Maria erzählen oder den irdischen Wandel des Heilandes schildern: es ist überall derselbe Zauber religiöser Innigkeit und Kindlichkeit, der diesen Gemälden ihren eigenen Reiz verleiht, und der nur da versagt, wo eine leidenschaftliche Handlung zur Darstellung kommt. Da lag eben die Grenze dieser harmonischen Natur.

Gleich am Eingange der Zellenräume begrüßt uns ein Lieblingsgegenstand der mittelalterlichen Kunst, die Verkündigung. Auf einem roh gearbeiteten Holzschemel sitzt Maria und verneigt sich leicht nach vorn, während der Engel zu ihr herantritt. Das blonde lockige Haar fällt ihr lose vom Haupte herab, auf ihrem lieblichen Antlitze mischen sich Freude und Überraschung. Über ihr wölbt sich eine schöne offene Halle, die den Blick in einen blumigen Garten erschließt. Ein hoher Zaun und dichtes Gebüsch umgrenzen diesen, in Andeutung der aus

dem Hohenliede genommenen Bezeichnung „verschlossener Garten" für die jungfräuliche Gottesmagd.[6]) Darunter stehen die Worte eines Hymnus geschrieben: Mater pietatis — Et totius Trinitatis — Nobile triclinium — Maria („Fromme Mutter, edele Ruhestätte der ganzen Dreifaltigkeit, o Maria") und dazu in lateinischer Sprache die Mahnung: „Wenn du zu dem Bilde der reinen Jungfrau herantrittst, so hüte dich, daß nicht schweigt dein ‚Sei gegrüßt'". Die schöne Gestalt des Engels hat einen neuen Schriftsteller des Ordens an die Worte Dantes im zweiunddreißigsten Gesange seines Paradieses erinnert:

„Wer ist der Engel, der mit solchem Spiele
„Der Himmelskönigin ins Antlitz schaut
„Und Feuer scheint — in solcher Liebe glüht er?

Nur mit einem Worte weisen wir noch hin auf die Krönung Mariä in einer der Zellen, wo die lichte Klarheit der himmlischen Welt so eigenartig und schön vor Augen gestellt wird, und auf die vornehme Darstellung der heiligen drei Könige, die in glänzender Prozession mit reicher Gefolgschaft dem Christuskinde nahen, in der Zelle Cosimos, und endlich das hl. Abendmahl, welches Fra Angelico, allerdings nicht als der erste in der

Kunstgeschichte, in Anlehnung an die kirchliche Abendmahlsfeier aufgefaßt hat.

So hatte Fra Angelico in herrlichen Werken sein künstlerisches Empfinden und Können seinem Konvente zu Nutz und zu Ruhm dargelegt, als er nach etwa zehnjährigem Aufenthalte in S. Marco gegen 1447 von Eugen IV, der ihn persönlich kannte und schätzte, nach Rom berufen wurde, um dort Aufträge auszuführen. Zwar starb Eugen schon in dem genannten Jahre, aber sein Nachfolger Nikolaus V hielt den Künstler in Rom fest und gab ihm neue Aufträge. Vorübergehend war er auch in Orvieto beschäftigt. Nach S. Marco ist er nicht wieder zurückgekehrt; im Jahre 1455 ereilte ihn in einem Alter von achtundsechzig Jahren in Rom der Tod. Die Ordensbrüder begruben ihn in der Kirche S. Maria sopra Minerva und setzten ihm die Inschrift: „Hier ruht der ehrwürdige Maler, Bruder Johannes von Florenz, vom Predigerorden 1455“; darunter die lateinischen Verse: „Nicht soll mir zum Ruhme gereichen, daß ich gleichsam ein zweiter Apelles war — Sondern daß ich allen Gewinn den Deinen, o Christus, zuwandte — Denn anders sind die Werke auf Erden, anders die Werke im Himmel — Mich hat als Heimat gehegt die

Stadt, die Blume Etruriens." [7]) Einfacher sagt die Chronik des Klosters von Fiesole von ihm [8]): „Er war ein trefflicher Maler, und wie er selbst frommen Herzens war, so malte er auch Gestalten frommen Sinnes."

Gewiß fehlte ihm die energische Richtung des Geistes auf das Reale und Lebenswahre, welche die Klassiker der Frührenaissance auszeichnet; die Form hatte für ihn nicht den Wert, welchen sie in der Kunst billigerweise beanspruchen darf; aber ebensowenig sind seine Gestalten luftige Erscheinungen aus dem Jenseits; vielmehr hat er sie nur dem Boden des Diesseits entrückt, ohne sie freilich ganz davon zu lösen. Das erklärt sich natürlich aus dem idealistischen und mystischen Charakter seiner persönlichen Frömmigkeit, die sich von dem Irdischen weg nach dem Himmlischen streckte. Es giebt daher keinen bessern Schlüssel zum Verständnis seines künstlerischen Charakters als die früher angeführten Worte Vasaris.

Mit demselben Eifer wie Fra Giovanni stellte sein Bruder Benedetto seine Kunst in den Dienst des Klosters. Sein Gebiet war die Buchmalerei, und von den zahlreichen Chorbüchern und sonstigen gottesdienstlichen Schriften, die er im Auftrage Co-

simos mit Miniaturen versah, besitzt die Bibliothek von S. Marco noch eine Anzahl. Ob sich sein Können auf die Miniatur beschränkte, oder ob er auch, wie man wohl angenommen hat, seinem Bruder bei den Wandmalereien im Kloster behilflich war, läßt sich nicht mehr entscheiden. Er erlangte zuletzt die Würde eines Priors in S. Domenico bei Fiesole, starb aber schon 1448.

Noch ein anderer großer Künstler der Früh-renaissance hat im Auftrage der Brüder in S. Marco gemalt: Domenico Ghirlandajo, dieser her-vorragendste Nachfolger Masaccios. Im kleinen Refektorium entwarf er mit ziemlich genauem Anschluß an ein Bild, welches er 1480 in der Kirche Ognisanti herstellte, das hl. Abendmahl; eine ernste, würdevolle Darstellung, die bei aller Ruhe dennoch schon etwas ahnen läßt von der meisterhaften Lösung des in diesem Gegenstand gegebenen Problems durch Lionardo da Vinci.

Anmerkungen.

1. Genaueres über die Teilnahme des Dominikanerordens an der Kunst findet sich bei Marchese, Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani, 2. Aufl., Florenz 1854, 2 Bde. Sonst ist noch in Beziehung auf die Kunstthätigkeit der Mönchsorden zu verweisen auf Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei (deutsch von Jordan), 2. Bd., Leipzig 1869, S. 126 ff. (Camaldulenserorden); Thode, Franz v. Assisi u. d. Anfänge d. Kunst d. Renaiss. in Italien, Berlin 1885; Springer, Klosterleben u. Klosterkunst im Mittelalter (in d. „Bildern aus der neuern Kunstgesch.", 2. Aufl., Bonn 1886, 1. Bd., S. 41 ff.).

2. Schon Vasari hat diese Beobachtung gemacht (vgl. Crowe u. Cavalcaselle a. a. O., S. 141 ff.).

3. Uber diese Mystik innerhalb des Dominikanerordens auf deutschem Gebiete s. Preger, Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter, 1. Teil, Leipzig 1874, S. 5 f.; S. 62 ff. (Margarethe von Ypern); S. 263 ff. (Albertus Magnus) u. s. w.

4. Der Hymnus beginnt Recordare sanctae crucis. Die angeführten Worte lauten im Urtext:

Crucifixe, fac me fortem,
Ut libenter tuam mortem
Plangam, donec vixero.
Tecum volo vulnerari,
Te libenter amplexari
In cruce desidero.

Zur Erkenntnis des religiösen Lebens der mittelalterlichen Christenheit ist die Hymnendichtung leider noch nicht genug verwertet worden.

5. Abgedruckt z. B. bei Königsfeld, Latein. Hymnen u. Gesänge aus dem Mittelalter, deutsch. Neue Sammlung, Bonn 1865, S. 325.

6. Hohelied 4, 12: „meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born." Auch sonst sind dem Hohenliede Beziehungen auf die Jungfrau entnommen, die in der Kunstdarstellung hervortreten, z. B. 2, 1; 1, 5 (die schwarzen Marienbilder).

7. Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles
Sed quod lucra tuis omnia Christe dabam.
Altera nam terris opera extant altera caelo
Urbs me Johannem flos tulit Etruriae.

Der Grabstein trägt auch sein Reliefbild.

8. Hic fuit precipuus pictor, et sicut ipse erat devotus in corde, ita et figuras pingebat devotione plenas (Marchese, Memorie I, S. 403).

Drittes Kapitel.

Am 1. August 1464 kam der alte Cosimo auf seiner Villa Careggi bei Florenz zum Sterben. Die Prioren von S. Lorenzo, S. Marco und der Abtei standen ihm mit geistlichem Zuspruch zur Seite. Er zeigte sich ernst auf sein Seelenheil bedacht, sprach das Glaubensbekenntnis und das Confiteor und empfing darauf die letzte Wegzehr. Wie er ohne Aufhebens starb, so sollte auch seine Beisetzung in S. Lorenzo ohne Aufhebens sein. Das war sein bestimmter Wille. Kein Denkmal schmückt sein Grab, aber mehr als jedes, sei es auch noch so kostbare Denkmal, ehrt den Toten die Grabinschrift, welche die Signoria ihm setzen ließ, des Inhaltes: „Cosimo de' Medici ruht hier, laut staatlichen Beschlusses ‚Vater

des Vaterlandes'. Er lebte 75 Jahre, 3 Monate, 20 Tage."

Das Haupt der Mediceischen Familie war jetzt sein Sohn Piero, der in der Geschichte den Beinamen der Gichtbrüchige führt. An Eigenschaften des Herzens übertraf er seinen Vater, stand aber an politischer Einsicht und diplomatischer Gewandtheit weit hinter ihm zurück. Doch besaß er eine gewisse Verständigkeit, die es ihm ermöglichte, die Sache seines Hauses nur mit geringem Verlust zu führen. Bereits 1469 starb er, und es tritt jetzt sein berühmter Sohn Lorenzo der Prächtige in den Vordergrund, besonders nachdem sein Bruder Giuliano in der Verschwörung der Pazzi dem meuchlerischen Dolche erlegen war.

Lorenzo de' Medici ist die glänzendste Erscheinung unter den Fürsten der Renaissance, zugleich wie wenige ein Typus der Menschheit dieser großen, reichen Kulturperiode. Die religiöse und die profane Seite der Zeit lagen in ihm neben- und ineinander, allerdings ohne Vermittelung, aber auch ohne Gegensätzlichkeit. Die Irrgänge seiner Gedanken und seines Handelns führten ihn immer wieder durch ernste Stimmungen und religiöses Thun hindurch. „Von einer tüchtigen und frommen

Mutter her hatte er die Tradition der Beschäftigung mit religiösen Dingen, die nicht etwa nur eine litterarische war. Von seinen Vorfahren hatte er die Tradition des innigen und thätigen Zusammenhanges mit kirchlichen Stiftungen und Interessen, die er auf eine Weise förderte, welche die Annahme bloß politischer Beweggründe ausschließt. Sein sinnliches Temperament, die frühe Gewöhnung einer Autorität, wie niemand vielleicht in Privatverhältnissen einer vom frischesten Lebenshauche durchwehten Stadt sie genossen hat, zogen ihn in mancherlei sittliche Verirrungen hinein. Wie aber in ihm neben dem Verfasser der Carnevalslieder der Dichter der philosophischen und geistlichen Gesänge steht, so hat er inmitten solcher Verirrungen und ungeachtet des von Jugend an bei ihm maßgebenden Einflusses der antiken Philosophie sich ebensowenig vom Christentum abgewandt wie sein Lehrer Ficino und sein Freund Pico von Mirandola." [1]) Doch dieses Christentum war das offizielle Christentum der Kirche jener Zeit, welches in einer Summe religiöser Gebote und Observanzen bestand und keine ernstlichen Absichten auf die sittlich-religiöse Umwandlung des innern Menschen kundgab. Daher vertrug es sich so leicht auch mit dem leichtlebigen Humanismus, und nur,

wo es sich ernster und tiefer faßte, kam es in Konflikt mit demselben. Einen innerlichen Konflikt dieser Art hat Lorenzo freilich nicht erfahren, wohl aber wurde dieser Konflikt in seinen letzten Lebensjahren in jenes friedliche Zusammenwohnen des zeitgenössischen Christentums und der Gedankenwelt der Renaissance in Florenz hineingeworfen. Es geschah durch einen Mönch desselben Klosters, welches das, was es war, hauptsächlich durch seinen Großvater geworden war. Jetzt ging mit einemmal aus demselben S. Marco, in welchem Cosimo seine retraites spirituelles zu halten pflegte, eine Bewegung hervor, welche den scheinbar so sichern Bestand des Mediceischen Hauses und seine kühnen Zukunftshoffnungen erschütterte und in Frage stellte; sie knüpft sich an die dritte bedeutsame Gestalt im Konvente von S. Marco: Savonarola.

Das fünfzehnte Jahrhundert gehört in religiöser Beziehung zu den interessantesten. Es wird beherrscht von dem Gefühle, daß die Kirche entartet sei. Reformkonzile, theologische Schriften, tiefe Bewegungen und Gährungen im Volkstum legen in gleicher Weise Zeugnis davon ab. Man hatte die Empfindung, daß es so nicht weitergehen könne. Es ist in der protestantischen Kirchengeschichtschreibung üblich, in

diesem Sinne von „Reformatoren vor der Reformation" zu sprechen. Man hat ein gewisses Recht dazu; doch darf dabei nicht vergessen werden, daß diese Bestrebungen und Erscheinungen entweder auf eine äußere Reform der Kirche sich beziehen, oder, wo sie religiös sind, noch etwas Unklares, Suchendes, Widerspruchsvolles in sich tragen. Es war eben die Morgendämmerung vor dem vollen Aufgang der Sonne. So will auch Savonarola verstanden sein.

Im Jahre 1482 kam Girolamo Savonarola von Ferrara nach S. Marco. Ein Krieg, der sich um die Stadt zusammenzog, hatte den Ordensgeneral der Dominikaner veranlaßt, die Brüder hierhin und dorthin zu schicken. Der Dreißigjährige wurde von dem Prior von S. Marco mit Predigen und mit dem Unterricht der Novizen beauftragt. Aber auf der Kanzel hatte er gar keinen Erfolg; weder verstand er sich auf den Vortrag noch auf die Form. Er fühlte es und nahm sich streng in die Zucht. Beanlagter zeigte er sich für den Unterricht, und von hier aus arbeitete sich seine eiserne Energie allmählich auch zu der mächtigen Redegewalt empor, welche ihm die Herzen im Sturme gewann. Es scheint, daß die reiche Predigtübung, der er sich in den

Jahren 1484 bis 1490 an verschiedenen Orten außerhalb Florenz' unterzog, ihn rasch förderte. Als er dann nach seiner Rückkehr von den Freunden, die seinem Unterrichte der Novizen beiwohnten, sich überreden ließ, wieder die Kanzel von S. Marco zu besteigen, erschien er als ein ganz anderer. Sein Auftreten war von hinreißender Wirkung, wie es nur in diesem Lande leidenschaftlicher Naturen möglich ist. In kurzer Zeit war er der gefeiertste Prediger in Florenz. S. Marco wurde zu klein, er mußte in den Dom übersiedeln. Tausende harrten da stundenlang, bis der bleiche Mönch mit den tiefen, dunkeln Augen seinen Mund öffnete, um wie ein Prophet des alten Bundes das entartete Geschlecht zur Buße zu rufen und die Strafgerichte Gottes in Aussicht zn stellen. Gewaltige Bußprediger haben immer Beifall gefunden und selten es vermieden, die Grenzen des Religiösen innezuhalten. Auch Savonarola scheint Dinge öffentlich ausgesprochen zu haben, die dem allmächtigen Manne in Florenz mißfallen mußten. Ja, Lorenzo de' Medici mußte selbst erleben, daß das Kloster, in welchem die Medici demütige Unterwürfigkeit zu finden gewohnt waren, den kühnen Prediger 1491 zum Prior wählte, und dieser neue Prior verschmähte es, dem Medici, wie

es sonst in solchen Fällen üblich war, seine Huldigung darzubringen. Die Biographen Savonarolas wissen zu erzählen, daß Lorenzo sich auf alle Weise bemüht habe, ihn stumm zu machen; doch umsonst. Es war auch undenkbar, daß diese beiden Männer, der feingebildete, lebensfreudige Humanist, der es mit der Moral nicht allzuernst nahm, und der von einem tiefen Ernste beseelte und von reformatorischen Gedanken erfüllte Dominikaner sich verständigen würden. Dennoch soll Lorenzo, als ihm im April 1492 auf seiner reizenden Villa Careggi das Bewußtsein des nahen Todes kam, das Verlangen ausgesprochen haben, Savonarola an seinem Sterbelager zu sehen. „Er ist der einzige echte Mönch, den ich kenne," äußerte er. Drei Bedingungen der Absolution stellte Savonarola: „Zum ersten, Ihr müßt einen starken, lebendigen Glauben an die Barmherzigkeit Gottes haben" — „Zweitens, Ihr müßt alles, was Ihr unrechterweise an Euch genommen habt, zurückerstatten oder Euren Söhnen befehlen, es zu thun" — „Zum letzten, Ihr müßt Florenz die Freiheit wiedergeben." Den beiden ersten Punkten stimmte Lorenzo zu; als er aber die dritte Bedingung hörte, wandte er mit der letzten Kraft, die ihm verblieben, sein Antlitz nach der Wand hin. Savonarola verließ

ihn, ohne ihm die Absolution gegeben zu haben.[2]) Lorenzo starb bald darauf am 8. April.

Man begreift, daß der Sohn Lorenzos, Piero, wenig Sympathie empfinden mußte für den Mönch, der immer kühner sich zum Richter über Dinge machte, die nicht vor das Forum des geistlichen Standes gehörten; andererseits wurde Savonarola gerade durch diese feindselige Haltung Pieros noch mehr gereizt. Im Jahre 1494 trat die Katastrophe ein: die Medici wurden unter stürmischen Bewegungen aus Florenz vertrieben; die Demokratie gewann die Herrschaft und stellte im Bunde mit Savonarola ein republikanisches Gemeinwesen her, welches Christum als alleiniges Haupt anerkannte. Was immer als gefährlich sich erwiesen hat, die Vermischung des Politischen und Religiösen, vollzog sich hier unter der bezaubernden Redegewalt Savonarolas, der jetzt nicht mehr nur Mönch war, sondern auch Politiker und politischer Parteimann. Wohl liegt für ihn ein glänzendes Zeugnis in der Thatsache, daß es ihm gelang, die unruhige, eigenwillige und verwöhnte Bürgerschaft von Florenz unter strenge religiöse Forderungen und Sitten zu zwingen; aber dieser Sieg konnte nur ein vorübergehender sein, und der Rückschlag mußte um so furchtbarer werden.

Das Kloster von S. Marco wurde nun der politische Mittelpunkt von Florenz; hier wurden wichtige Beratungen gepflogen, die Unruhe des Tages schlug hinein. Auch das bedeutete eine wichtige Veränderung, daß es Savonarola gelang, die im Jahre 1448 unter dem Drucke besonderer Ereignisse hergestellte Abhängigkeit der toskanischen Kongregation von der lombardischen zu beseitigen. Dadurch wurde S. Marco wiederum das Centrum einer Kongregation. Aber zu derselben Zeit, wo diese Steigerung der Bedeutung von S. Marco erreicht wurde, setzte er eine ernste Arbeit daran, die Zucht im Kloster möglichst streng, die Lebensweise einfach, die Beschäftigungen der Mönche wahrhaft nutzbringend zu machen. Das Gebot vollständiger Armut wurde wieder in Erinnerung gebracht; den Unterhalt sollten befähigte Brüder durch Ausübung von Kunst und Handwerk beschaffen, die Gelehrten sich um so ungehinderter dem Studium der Wissenschaften, vor allem aber dem Studium der heiligen Schrift widmen. Der Prior selbst ging in Einfachheit und Pflichteifer den Brüdern nachahmenswert voran. Dadurch gewann S. Marco einen großen Anhang in der Bürgerschaft; viele, auch aus den höheren Gesellschaftskreisen, meldeten sich zum Ein-

tritt. Der berühmte Dichter und Hofmeister Lorenzos, Angelo Poliziano, ordnete an, daß er nach seinem Tode im Gewande der Dominikaner in der Kirche von S. Marco beigesetzt werde, was auch geschah. Derselbe Wunsch wurde auch dem gefeierten Pico di Mirandola gewährt, der, mit Savonarola befreundet, eine Zeitlang sich mit dem Gedanken trug, Mönch in S. Marco zu werden. Die Zahl der Brüder wuchs von fünfzig auf zweihundertachtunddreißig; darunter befanden sich Angehörige der angesehensten Familien, wie der Strozzi, Salviati, Acciajuoli, Ruccellai. Der Raum wurde zu eng, so daß der Konvent sich von der Signoria das angrenzende Gebäude der Sapienza erbitten mußte, welches dann durch einen unterirdischen Gang mit dem Kloster verbunden wurde. Das wiegt um so schwerer, da Savonarola keineswegs die Aufnahme leicht machte.

So herrschte trotz der Politik ein ernster Geist in S. Marco, der in den religiösen wie den weltlichen Beschäftigungen der Brüder hervortrat. Auch die Kunst hatte wie zu den Zeiten Cosimos eine Stätte im Kloster. Die sogenannte „Verbrennung der Eitelkeiten“ hat Savonarola mit Unrecht in den Verdacht der Kunstfeindschaft oder wenigstens der Abneigung gegen die Kunst gebracht.

Und doch lassen seine Äußerungen keinen Zweifel über das Gegenteil. Er faßte die Kunst in der Weise Angelicos: nur die Schönheit hat ein Recht, die verklärt wird durch eine reine Seele. Nicht die äußere Form macht es, sei sie auch noch so vollendet, sondern der innere Adel, der in der Form sich wiederspiegelt. Daher seine Entrüstung darüber, daß die Maler für ihre Heiligenbilder berüchtigte Personen als Modelle benutzten, die nun jedermann auf dem Bilde wiedererkenne. Seine Bestimmtheit durch Fra Angelico tritt besonders deutlich in seinem Urteil über die Marienbilder jener Zeit hervor. „Ihr malt," äußerte er einmal in einer Predigt, „die Jungfrau Maria angethan wie eine Dirne." — „Glaubt ihr, daß die Jungfrau Maria so gekleidet ging, wie ihr sie malt? Ich sage euch, daß sie gekleidet ging wie eine Arme, einfach und so verhüllt, daß man kaum ihr Antlitz sah." — „Ihr thätet wohl, jene Figuren, die so unpassend gemalt sind, zu vernichten." Demnach mißfiel ihm die Sitte, die Figuren der hl. Geschichte in der zeitgenössischen Tracht auftreten zu lassen, und ebenso die Individualisierung derselben. Mit seinem Widerspruch gegen letztere traf er allerdings den Nerv der Renaissancekunst, deren Auszeichnendes ja gerade

natürliche Empfindung und Lebenswahrheit war. Doch es scheint, daß er hierin nur der Maßlosigkeit begegnen wollte. Nur so erklärt sich, daß unter Savonarolas Priorat mehrere Künstler das Dominikanergewand in S. Marco nahmen, ohne damit auf ihre Kunst zu verzichten. Als die edele Donna Camilla Ruccellai, von seinen Predigten ergriffen, das Kloster S. Caterina in der Via Larga einrichtete, empfahl er ihr, durch die Insassen die Malerei und die Modellierung betreiben zu lassen. Mehrere hervorragende Künstler der Stadt Florenz zählten zu seinen Anhängern und Freunden, darunter Sandro Boticelli, Lorenzo di Credi und die Künstlerfamilie della Robbia. Auch Michelangelo hat tiefe Eindrücke von ihm empfangen. Vorzüglich aber gehört hierher der bedeutende Bartolommeo della Porta, der unter dem Eindrucke des Todes Savonarolas in den Orden von S. Marco eintrat und daselbst ein Atelier für Altarbilder leitete. Er war der „erste eigentliche Kolorist seiner Vaterstadt". „Vor allen Dingen aber blieb es ihm stets ernst mit der religiösen Wirkung, die er erzielen wollte, und sein eigener inbrünstiger Glaube spiegelt sich ohne Süße und Sentimentalität männlich und überzeugend in seinen Werken wieder." [3]) Seine Werke können fast

als die Kommentare der Kunstanschauung Savonarolas gelten. Von ihm rührt das bekannte Porträt Savonarolas in S. Marco her.

Erst neuerdings ist erkannt worden, daß nicht nur etwa auf Fra Bartolommeo, sondern auf die ganze Kunstrichtung des damaligen Florenz das Auftreten und die religiöse Reformation des Priors von S. Marco einen Einfluß geübt hat. Gerade damals ist die Beweinung Christi mit Vorliebe dargestellt worden, weil in den Bußpredigten Savonarolas das Leiden und Sterben des Heilands energisch in den Vordergrund gerückt wurde; diese Szene entsprach überhaupt dem Ernste, welchen jene reformatorische Bewegung forderte. Hand in Hand damit geht ein Streben, von dem heitern, oft unbändigen Naturalismus der Zeit zu ernsten Motiven und einfacher Auffassung mit Verschmähung allen Prunkes zurückzulenken. Das bedeutete keineswegs ein Aufgeben der wahren Ideale der Kunst, vielmehr — wie ein trefflicher Kenner dieser Dinge urteilt — „in diesem Zurückgehen auf Einfachheit und Schönheit der Linien und Formen, auf ernstes Erfassen und schlichte Wiedergabe des Vorwurfs war der Grund gelegt, auf welchem ein Michelangelo, ein Raphael ihre klassischen Meisterwerke schaffen konnten." [4])

Wie hoch endlich Savonarola die Wissenschaft hielt, bezeugt besser als alles andere die eine Thatsache, daß auf seine Veranlassung S. Marco, wie schon erwähnt wurde, die Bibliothek der Medici, welche die geldbedürftige Republik zum Verkaufe brachte, für eine hohe Summe erwarb.

So steht dieser Mann, wie sehr ihm auch die neue Welt des Humanismus in ihrer wirklichen Erscheinung unsympathisch war, doch bis zu einem gewissen Grade unter der Einwirkung dieser Welt; ein Beweis, wie mächtig sie war. Niemand konnte sich ihr ganz entziehen, der den Anspruch erhob, in die Zeit machtvoll einzugreifen. Savonarola hat wohl in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in S. Marco sich mit dem Gedanken getragen, der lärmenden Stadt den Rücken zu kehren und mit seinen Mönchen in schwer zugänglicher Einsamkeit sich anzusiedeln: es war die Zeit der Herrschaft des mönchischen Ideals über ihn. Von solchen Anwandelungen scheint er hernach völlig frei geworden zu sein; er erkannte, daß Gott ihm die Aufgabe zugewiesen, seinem Volke ein politisch-religiöser Führer zu sein und Florenz zu einer Stadt Gottes zu machen. Aber gerade an dieser von vornherein falsch gestellten Aufgabe ist er zu Grunde gegangen,

und mußte er zu Grunde gehen. Denn es hat immer zum Unheil ausgeschlagen, wo das Religiöse auf den öffentlichen Markt des politischen Lebens gezogen worden ist.

Am 18. März 1498 predigte Savonarola zum letztenmale. Die Signoria hatte ihm darüber einen bestimmten Befehl gegeben. Denn rasch wie die Gunst der Regierung und des Volkes aufgeschossen war, so rasch welkte sie wieder dahin. Bereits am 8. April tönte durch die Straßen das Geschrei des Pöbels: „Nach San Marco!" und an demselben Tage begann der Sturm auf das Kloster. Zu den mutigen Anhängern des Reformators, die aus der Stadt ihm zu Hilfe geeilt waren, gesellten sich, von der Not der Selbsterhaltung hingerissen, nicht wenige Mönche und warfen sich mit Waffen den Stürmenden entgegen. Umsonst mahnte Savonarola zum Frieden. Die stillen Räume des Klosters hallten wider vom Kampfgeschrei und dem Ächzen der Verwundeten. Auch die Kirche bot einen erschreckenden Anblick und ergreifende Bilder. Auf der Kanzel stand ein junger Deutscher und entsandte von dort aus seine tödlichen Kugeln in die Reihen der Angreifenden; an den Stufen des Altars reichte Fra Domenico, einer der begeistertsten Anhänger Savo-

narolas, einem Sterbenden das hl. Abendmahl. Ein Laie, Girolamo Gini, dessen heißester Wunsch es gewesen war, von Savonarola das Dominikanergewand zu erhalten, glaubte jetzt der Gewährung dieses Wunsches sicher zu sein, als er mit blutender Wunde vor den Prior hintreten konnte. In der That wurde ihm seine Bitte sofort gewährt.

Bald darauf erlag das Kloster dem übermächtigen Andrange des Pöbels, welchem Soldaten der Republik ihre Unterstützung liehen. Es war nach acht Uhr abends. Die wüsten Szenen, die sich nun folgten, und die rohen Mißhandlungen, denen der Reformator preisgegeben war, lassen sich nicht beschreiben. Während Savonarola gefangen in den Palast der Signoria geführt wurde, plünderte das Volk das Kloster. Die Mönche zogen sich mit ihren Verwundeten in die Pilgerherberge zurück, über deren Eingang Fra Angelico sein schönes Bild „Christus als Fremdling" gemalt hatte.

Nun folgte der ungerechte Prozeß gegen Savonarola und seine Anhänger; der Terrorismus der siegreichen Partei war so drückend, daß die Mönche in S. Marco, ihres Führers beraubt, durch falsche Mitteilungen getäuscht, sich in der Mehrheit bereit zeigten, auf ihren Prior den Stein zu werfen. Sie

richteten schon am 21. April ein unterwürfiges Schreiben an den Papst Alexander VI, den eigentlichen Urheber dieser Vorgänge, in welchem sie bekennen, von der „Arglist Fra Girolamos“ getäuscht zu sein. Daher möge diesen die Strafe treffen, welche seiner „Gottlosigkeit“ angemessen ist; „wir verirrten Schafe kehren zu dem wahren Hirten zurück.“ Es muß über diese Leute ein Schrecken gekommen sein, als ihr Führer und Prophet, an dessen göttliche Sendung sie glaubten, in die Hand seiner Feinde geriet, ohne daß ein Wunder geschah, daß sie alle Besinnung verloren. Denn Savonarola ist ihnen nie ein Tyrann gewesen, und sie haben ihn hoch geachtet und einen Heiligen in ihm gesehen.

Sie erlangten Absolution. Dennoch mußten sie sich gefallen lassen, daß die Republik das Kloster auf zwei Jahre schloß und ihnen eine Anzahl Privilegien auf immer entzog. Mehrere Mönche wurden verbannt, der unterirdische Gang zwischen S. Marco und der Sapienza wurde verbarrikadiert. Damit aber in der Tragik auch die Komik nicht fehle, wurde die große Glocke von S. Marco, deren Klang in den letzten Jahren so bedeutungsvoll gewesen war, abgenommen, auf einem Karren durch die Stadt gefahren und dabei von einem

Henker gepeitscht und darauf in die Verbannung geschickt.

Am 23. Mai wurde Savonarola nebst zweien seiner Mönche aus S. Marco auf der Piazza della Signoria gehenkt, dann die Leichname verbrannt und die Asche in den Arno gestreut. Der eine dieser Mönche, Fra Domenico, hatte noch kurz vorher in einem Schreiben an den Konvent den Wunsch ausgesprochen: „Meinen Leib begrabt bei Euch in S. Marco, nicht in der Kirche, sondern unter freiem Himmel, vor der Thür oder zur Seite an einem bescheidenen Orte, und leset für uns die üblichen Messen." Das konnte ihm also nicht gewährt werden.

So war der Mann, in dem S. Marco zum letztenmal zu Ansehn und geschichtlicher Bedeutung gelangte, von der Republik im Bunde mit der Kirche getötet, und doch hat die Republik von Florenz in ihrem letzten Ringen um die Freiheit im Jahre 1527 vorzüglich an dem Geiste Savonarolas sich gestärkt, und die Männer, die damals in heldenmütiger Verteidigung ihre politische Freiheit gegen die Soldaten Karls V und seines Günstlings Alessandro de' Medici verteidigten, entnahmen Mut und Begeisterung aus den prophetischen Verkündi-

gungen des Priors von S. Marco, und wieder wurde dieses Kloster der Mittelpunkt des öffentlichen Lebens in Florenz. Aber die Stadt vermochte dem Ansturme der Feinde nicht zu widerstehen, die Unabhängigkeit ging ihr für immer verloren, und damit hat auch die Geschichte des Klosters von S. Marco ausgespielt.

Auch die römische Kirche hat hernach ihr Urteil korrigiert. Der Papst Benedikt XIV erklärte Savonarola der Kanonisation würdig, und in der That ist auch seine Heiligsprechung ernstlich ins Auge gefaßt worden. Einzelne seiner Schriften wurden als Lehrbücher in katholischen Seminaren eingeführt; vor allem aber hat in den Klöstern eine schwärmerische Begeisterung an ihn fortgedauert. Reliquien von ihm wurden als kostbare Schätze betrachtet und galten als wunderkräftig.[5]) In S. Marco selbst ist trotz der beklagenswerten Verleugnung sein Andenken lebendig geblieben. Davon zeugt die pietätvolle Erhaltung der von ihm bewohnten Räume. Das Oratorium, die Stätte seiner innern Kämpfe und seines Gebetsringens, seine Zelle, die Stätte seiner Meditationen und schriftstellerischen Arbeit, mit seinem Porträt von Fra Bartolommeo und manchem Andenken an ihn,

und der kleine Schlafraum bringen heute noch dem Besucher seine Person und sein Geschick in bewegende Erinnerung.

Luther hat ihn als einen Geistesgenossen in Anspruch genommen und gesagt: „Christus kanonisiert ihn durch uns, wenngleich die Päpste und Papisten darüber zerbersten." Doch hält sich Savonarolas Lehre durchaus im Kreise der römisch-katholischen Anschauung; er ist in keinem Punkte häretisch. Daher hat er nicht die Bedeutung eines Vorreformators, wohl aber eines Propheten auf die Reformation.

Anmerkungen.

1. A. de Reumont a. a. O., 2. Bd., S. 556.

2. Die Nachrichten über die letzten Stunden Lorenzos de' Medici weichen sehr voneinander ab. Die Hauptzeugen für obige Darstellung sind der Dominikaner Burlamacchi und Giovan Francesco Pico della Mirandola, beide Zeitgenossen und Bewunderer Savonarolas. Ihre Berichterstattung scheint mir gewichtiger zu sein als die anders laufende bei Angelo Poliziano und Bartolommeo Cerretani, für welche sich z. B. A. von Reumont (a. a. O., 2. Bd., S. 590 ff.) entscheidet. Ein bestimmtes Urteil läßt sich freilich nicht aussprechen.

3. Woltmann, Geschichte der Malerei, 2. Bd., Leipzig 1882, S. 602; über die Kunstansichten Savonarolas handeln

u. a. Marchese, Memorie II, S. 395 ff.; Villari, Storia di Girolamo Savonarola, deutsch von Berduschek, Leipzig 1868, 2. Bd., S. 107 ff.; Bode in d. Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, 8 Bd., S. 217 ff. (Berlin 1887).

4. Bode a. a. O., S. 225. Seine Darlegungen sind sehr beachtenswert und bringen neues Material zur Erkenntnis der reformatorischen Bewegung bei, die an Savonarola anknüpft.

5. Wichtige Urkunden darüber hat Gherardi, Nuovi documenti e studi intorno a Girolamo Savonarola (2. Aufl., Florenz 1887) mitgeteilt; zu vergl. insbes. S. 338; 358; 364; 365.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.